

IRÓNIA ÉS MELANKÓLIA LEOPARDI RÖVID ERKÖLCSI ÍRÁSOK C. KÖNYVÉBEN

I.

1826. december 26-án Leopardi levelet ír kiadójának, Antonio Fortunato Stellának, és arra kéri, különös gonddal készítse elő új műve kiadását, amely „komoly tartalmú, teljesen filozofikus és metafizikus könyv..., noha bizonyos könnyedséggel van megírva.”¹ A szóban forgó könyv a *Rövid erkölcsi írások*at tartalmazza, amely meg is jelenik a rákövetkező évben, felmutatva az 1824-es év gazdag prózai termését, huszonegy dialógust és novellát. Szerzőnk később új darabokkal bővíti a kötetet. Az 1834-es kiadás további két, 1832-ben szerzett írást is tartalmaz (*Trisztán és Barátja párbeszéde*, *Az évkönyvárus és egy járókelő párbeszéde*), ugyanakkor kimarad *Az olvasó és Sallustius párbeszéde*. A *Rövid erkölcsi írások* végső megfogalmazása posztumusz kötetként, 1845-ben lát napvilágot Firenzében. Itt olvasható először a *Lampszakoszi Stratón apokrif töredéke* (1825), a *Kopernikusz*, valamint a *Plótinosz és Porphüriosz párbeszéde* (1827).

1822. novemberében Leopardi nagyon várt utazásra indul Rómába. Ekkor 24 éves és először hagyja el szülővárosát, a Marche tartománybeli Recanatit, ahol a helység köztisztviselői álló grófi családjának elsőszülöttjeként élt. A kielégíthetetlen tudásslomszorgó és kifinomult érzékenységgel Giacomo már tíz éves korától minden tanári irányítás nélkül, apja könyvtárába zárkózva tölti napjai nagy részét (a könyvtár tizenhatezer kötetes gyűjteménye a korban kifejezetten impozánsnak mondható), ahol – saját bevallása szerint – hosszú évekre „örült és kétségbeesett” tanulmányokba temetkezik, miközben irodalmi és tudományos művekkel álmodik hírnevet és dicsőséget szerezni magának.²

Meglepően gazdag a gyermek Giacomo intellektuális termése. Egymás után sorjáznak az olaszul és latinul írt prózák, rövidebb poémák, szonettek és canzonetták, amelyekben erősen jelen vannak az olvasmányaikból ellesett különböző modellek: Homérosz, Ovidius, Horatius, Tasso és Alessandro Verri, Cesarotti és

¹ In G. LEOPARDI: *Tutte le opere*, szerk. W. Binni és E. Ghidetti, I–II. köt., Firenze, Sansoni, 1969, 1274. o.

² Vö. G. L. levele Pietro Giordanihoz 1818. március 2-án; ill. Carlo Pepolihoz 1826. (hónap és nap megjelölése nélkül), in *Opere* I., 1050. o.; ill. 1271. o.

Edward Young.³ Lenyűgöző erudíció foglaltatik az 1813-ban, mindössze tizenöt évesen írt *A csillagászat története* (La storia dell'astronomia) és a két évvel későbbi *Tanulmány az ókoriak népi hiedelméről* (Saggio sugli errori popolari degli antichi) c. traktátusaiban. Miután önállóan megtanul görögül és héberül, Giacomo görög auktorok olvasásába és feldolgozásába kezd: terjedelmes írásban tárgyalja a II. századi egyházatyák működését (*Fragmenta Patrum Graecorum*) és zsoltárfordítást tervez; görögből átülteti többek között Szapphó, Theokritosz, Anakreón epigrammáit, majd nagyobb vállalkozásként lefordítja az *Odüsszeia* első könyvét és az *Aeneis* második könyvét. E két utóbbi fordítása 1817-ben nyomtatásban is megjelenik.⁴ Egy évvel később hazafias költeményekkel lép a nagyközönség elé (*Itáliához, Dante szobrára*), majd kirobbanó sikerükön felbuzdulva újabb canzonékat szerez, 1823-ig összesen tízet. Ezekkel csaknem párhuzamosan születnek bensőséges hangulatú idilljei, amelyeket azonban még évekig féltékenyen őriz dolgozóasztalának fiókjában.⁵

Ez a költői ambícióktól fűtött, lángoló lelkű fiatalember indul tehát 1822. őszén Rómába. Kiszabadulva az eldugott vidéki kisvárosból, ahol „kisszerűség, közönséges kapzsiság és mindenki mindenkivel szembeni gyűlölet uralkodik”,⁶ végre az igazi élet horizontját reméli maga előtt megnyílni. De a Rómában töltött hónapok keserves csalódást jelentenek számára. Carlo öccsének írt egyik levelében⁷ bevallja, hogy a nagy dolgok látványa nem okoz neki örömet, sőt már az első napon megunta őket. Rokonai házában gyakran egyedül érzi magát, a hatalmas távolságok fárasztják, a város szépségeit szinte észre sem veszi. Szánalmas kicsinyességet fedez fel a híres emberekben, akiknek társaságára annyira vágyott, s „mind undort keltenek” benne a frivol szórakozásba merült nők.

³ Mikor 1814-ben, tizenhat évesen Leopardi összeállítja gyermekkori műveinek jegyzékét (*Indice delle produzioni di me G. L. dall'anno 1809 in poi*), hat vaskos kötetbe rendezi verses és prózai írásait. Vö. R. DAMIANI: *Vita di Leopardi*, Milano, Mondadori, 1992, 67. o.

Egyebek mellett ez a zseniális koraérettség helyezte őt az utókor szemében a kor legnagyobbjai közé. Vö. SZANA TAMÁS: *Nagy szellemek: Leopardi, Poe Edgar, Burns, Tenger, Heine, Lenau*, Pest, ed. Aigner Lajos, 1870.

⁴ Leopardi első irodalmi próbálkozásairól részletesen ír kiváló monográfiájában KOLTAY-KASTNER JENŐ: *Leopardi*, Szeged, Ed. Univ. Szegediensis, 1948, 13. o. és köv.

⁵ A tíz canzone (*Itáliához, Dante szobrára, Angelo Mathoz, Paolina menyegzőjére, Egy labdajáték-verseny győztéséhez, Brutus minor, A tavaszhoz, Himnusz az ősatyákhoz, Sappho utolsó éneke, Hölgyéhez*) együtt először a bolognai Nobili kiadónál jelenik meg 1824-ben. Az 1819. és 1821. között komponált idilliek (*A végtelenség, A holdhoz, Ünnepeste, Az álom, Magányos élet*) a milánói „Nuovo Ricoglitore” c. folyóirat hasábjain olvashatók először 1825. decembere és 1826. januárja között.

⁶ In *Gondolatok* XCIV.

⁷ Vö. G. L. levele Carlo Leopardihoz 1822. november 25-én, in *Opere*, I., 1129. o.

Rómában Leopardi „első és egyetlen öröme”, hogy felkeresi Tasso sírját,⁸ ahol alkalmat van eltöprengeni Tasso művészi nagysága és szegényes, dísztelen sírja közti felháborító ellentétén. Ez a személyes tapasztalat utóbb a dicsőség semmiségének gondolatává mélyül benne, amely a *Rövid erkölcsi írások* leghosszabb darabjának⁹ lesz a témája. Hogy elüsse az idejét, filológiai munkákba merül. Egyebek között kommentárral látja el a Vatikán könyvtárosa, Angelo Mai által nem sokkal korábban megtalált Cicero-kéziratot, a *De Republica*-t, s hozzálát, hogy katalógust készítsen a Barberini-könyvtár tizenkét görög kódexéhez.¹⁰ Közben lesújtó véleménye van a rómaiakról, megismerkedik néhány érdekes külföldi személyiséggel: a porosz követtel, B.G. Niebuhrral, aki maga is tudós ember – később kiváló munkát ír a római birodalom történetéről –, a porosz követségi tanácsossal, Karl Bunsennel és a belga irodalmárral, A. M. Jacopssennel. Később is levelezésben marad velük, akik Európa szerte lelkes hírvivői lesznek Leopardi kimagasló filológusi kvalitásainak.¹¹

Ugyancsak leveleiből értesülünk róla, hogy a Rómában szerzett keserves tapasztalatok nemcsak feledtetik szerzőnkkel a szülői ház egyhangú szürkeségét, de azt egyenesen meleg, családi fészekké varázsolják képzeletében. Nem csoda, hogy az 1823. késő tavaszán hazaérkező Leopardira nyugodt, békés időszak köszönt. A római hónapok csöndje után újjáéled költői hangja is. Szeptemberben odát ír *Hölgyéhez*, ez egyben utolsó verse a most következő két és fél éves recanatii tartózkodásának, s tartós filológiai érdeklődésének jeleként lefordítja Szimonidesz egyik töredékét.

II.

1824. januárjától kezdve ez az alkotói *revival* gyümölcsözi egymás után a *Rövid erkölcsi írások* gerincét alkotó húsz darabot. Jogosan merülhet fel a kérdés, miért éppen prózában írja meg könyvét Leopardi, s eközben miért hagy fel szinte teljesen a versírással? Ha röviden akarnánk válaszolni, azt mondhatnánk, hogy

⁸ Vö. G. L. levele Carlo Leopardihoz 1823. február 20-án, in *Opere*, I., 1150. o.

⁹ A szóban forgó darab a *Parini, avagy a dicsőségről*.

¹⁰ Vö. G. L. levele Carlo Leopardihoz 1823. január 6-án, in *Opere*, I., 1141. o.; Monaldo Leopardihoz 1823. március 5-én, in *Opere*, I., 1151. o.

¹¹ Ez különösen érvényes Németországra. Gondoljunk Nietzsche-re, aki fiatalkorában Leopardi lelkes olvasója volt, „[er ist] der grösste Prosaiker des Jahrhunderts” – mondja róla (*Geschichte der Griechischen Beredsamkeit*, in *Gesammelte Werke*, V. Band, München, Musarion Verlag, 1922, 17. o.), Leopardiban Goethe mellett az utolsó nagy költő-filológust látja (in *Richard Wagner in Bayreuth. Unzeitgemässe Betrachtungen* IV; IV 1, 75).

Leopardi filológusi munkásságának komoly tudományos értékét tisztázza S. TIMPANARO: *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze, 1955.

ebben a könyvben látszik beérni Leopardinak egy régen dédelgetett terve, ti. az, hogy megalkosson egy olyan, az olasz irodalomból szerinte mindaddig hiányzó prózát, amely lényegét tekintve modern, ugyanakkor formai és stílári tökéletességben nem marad el az ókori klasszikusoktól. Az effajta művészi igény igencsak eleven volt a korban, és az olasz irodalom megújítása szempontjából alapvetőnek számított. Utaljunk csak a másik szerző óriására, Manzoni-ra, aki ugyan szerzőnkől függetlenül és teljesen eltérő elvek talaján munkálkodva, de ugyancsak hasonló vállalkozásra készül ebben az időszakban.¹² Mégis, közelebbről milyen prózára gondolt Leopardi? Erről némi fogalmat szerezhethünk Leopardi naplójából, a *Zibaldone*-ből. Témánk szempontjából különösen tanulságos az a hosszú feljegyzés, amely 1823. szeptemberében, vagyis könyvünk megkezdése előtt alig néhány hónappal korábban íródott.¹³

Ebben a feljegyzésben Leopardi sanyarú képet fest az olasz irodalom aktuális állapotáról. Míg a franciák, az angolok és a németek ragyogó szellemi teljesítményt nyújtanak minden tudományban és műfajban – mondja –, addig Itáliában a XVII. századtól tartó politikai hanyatlás odavezetett, hogy az olaszok megszűntek nemzetként létezni, és „Itáliában azóta nincs egyetlen eredeti író sem, mindenki csak az ókoriakat utánozza, úgyhogy irodalmunk azóta stagnál és mozdulatlanságba merevedett” (*Zib.*, 3320–3321). Leopardi szerint sürgősen változtatni kell ezen a helyzeten, amennyiben „majdcsak újra kell teremteni a hosszú időn keresztül szünetelt irodalmat”, amely legyen nemzeti jellegű, ugyanakkor szóljon „modern dolgokról és modern módon” (*Zib.*, 3322–3323). Mivel pedig ez nem lehetséges a régi nyelven, szükséges megteremteni a modern olasz irodalmi nyelvet.¹⁴ Ismervén az olasz nyelv rendkívüli gazdagságát és szépségét, Leopardi számára világos, hogy „ha a modern Itáliának modern irodalmat akarunk adni, nem az a dolgunk, hogy megváltoztassuk, szétzúzzuk vagy megújítsuk régi nyelvet, hanem az, hogy modernizáljuk azt, miközben megőrizzük alapjait, sajátosságait s valamennyi erényét, s így elérjük, hogy a modern olasz irodalmi nyelv a régi nyelv folytatása, eredője lesz, sőt maga lesz a folytatásra lelt régi nyelv” (*Zib.*, 3321–3326). Nem kevesebbre, mint a modern olasz irodalmi nyelv megteremtésére vállalkozik tehát Leopardi, s naplórészletünk folytatásában lángoló szavakkal ecseteli ennek a feladatnak a nagyszerűségét és megannyi nehézségét. Ennek kapcsán felfigyelhetünk szerzőnk éleslátására és irodalmi tudatosságára. Amikor a modern olasz irodalom sorsát elválaszthatatlannak itéli a nemzeti nyelv

¹² Alessandro Manzoni történelmi regénye, *A jegyesek* 1825-ben, Milánóban jelent meg első változatban.

¹³ *Zibaldone*, 3318–3338 (1823. szeptember 1–2.). Most és a továbbiakban a napló kéziratának eredeti lapszámozását adom meg.

¹⁴ Leopardi nyelvfilozófiájáról ld. KOLTAY- KASTNER JENŐ, id. mű, 57.o.

ügyétől, a risorgimento szellemiségében jár el; amikor hangoztatja, hogy ennek az irodalomnak korszerűnek kell lennie, a modern időknek kell műveket alkotnia, a romantikusok fő követelményét fogadja el. Mindazonáltal lényeges hozzátenni, hogy Leopardi egyedi tartalommal ruházta fel a „korszerű” és „modern” jelzőt.

Leopardi korán arra a meggyőződésre jut, hogy az igazi költészet – az, amelyik a képzelet, a szenvedélyek, az éltető természet közelségének erejéből születik – nemcsak haszontalanná, de feleslegessé és idegenné vált saját korában, az ész mindenhatóságát hirdető században. Amikor 1818-ban írt vitairatában (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*) a romantikusokkal szemben a klasszicistákat veszi védelmébe, tulajdonképpen egész gondolkodásának nagy dilemmájával küzd: hogy ti. „civilizáció” és „természet” állandó és a történelem folyamán egyre éleződő szembenállásának tudatában és azt elismerve, vajon van-e még lehetőség arra, hogy a totális élet levegőhöz jusson egy megszenteltetett, minden eszményt és értéket radikálisan szétmállasztó korban?¹⁵ Leopardi ekkori válasza pozitív és igenlő: fennáll az említett lehetőség, de csak úgy, ha kivonjuk magunkat a romantikusok által követendőnek vélt ész uralma alól, és hagyjuk, hogy a bennünk is élő gyermeki képzelőerő végbevigye bennünk mindazokat a hatásokat, amelyek csodálatos költészetet teremtettek az ókorban.¹⁶ A fiatal Leopardi klasszicizmusáé tehát – Bruno Biral szavait idézve – elsősorban „morális válasz saját korára, amely kilúgozza az érzelmeket, amennyiben egy utilitarista szemléletet kényszerít mindenkire”.¹⁷

Az ekkor körvonalazódó ellentétpár terminológiai pontosítására 1821. márciusáig kell várnunk, amikor a *Zibaldone* lapjain Leopardi kidolgozza a nem kevés schilleri¹⁸ áthallást megengedő distinkciót antik „képzeti” költészet és modern „szentimentális” költészet között: „A szentimentális költészet kizárólagos és egyedüli sajátja ennek a századnak, miként az igazi és tiszta képzeti költészet kizárólagos és egyedüli sajátja volt a homéroszi időknek – írja. Következésképpen a költészet nem sajátja ennek a századnak, s nem is kell csodálkoznunk rajta, ha haldoklik... A szentimentális költészet a filozófián, a tapasztalaton, az emberek és dolgok ismeretén alapszik és azokból táplálkozik, míg az előző költészetnek az volt a lényege, hogy az ámitás ihlette” (*Zib.*, 734). Miként látjuk, Leopardi gondolkodásának dinamikája mostanra illuzórikussá bomlasztotta az igazi költészet modern kori lehetőségébe vetett korábbi hitét. De szerzőnk nem visszafelé tekint, amely lehetne egyfajta ornamentális klasszicizmusba való kapaszkodás is, miként a kora-

¹⁵ Ezt a gondolatmenetet fejti ki C. GALIMBERTI: *Leopardi: canto e meditazione*, in G. LEOPARDI: *Poesie e prose*, szerk. R. Damiani és M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, XXII. o.

¹⁶ G. LEOPARDI: *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Opere I.*, 921. o.

¹⁷ B. BIRAL: *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1992³, 11. o.

¹⁸ Vö. F. SCHILLER: *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

beli Itália legünnepeltebb költője, az azóta igencsak elfeledett Vincenzo Monti tette. Ehelyett felismeri, hogy a modern embernek számat kell vetnie azzal, hogy végleg összedőlt az eszményített antikvitás világába visszavezető palló. Az ókoriak képzelőerejét mára felváltotta az érzelem, tehát saját boldogtalanságunk tudata, s így a modern költészet sem lehet más, mint „szentimentális”, vagyis az egykor volt édenből mindörökre kiűzetett ember boldogtalanságának szenvedő hangja, illetve a létezés filozófia által kutatott nagy igazságainak kimondója, „az igazság sötét fáklája”,¹⁹ ahogyan Leopardi írja, amely tehát vezet, mit követnünk kell, de fényt és meleget – a vigasztalását, a megbékélését – nem ad.

„Mindenütt azt kiabálják, hogy a költészet legyen korszerű, vagyis használja korunk nyelvezetét, és ecsetelje eszméit, szokásait, sőt történeseit is – írja naplójába Leopardi 1823. nyarán –. De én azt mondom, bármi más lehet korszerű, vagyis a korhoz igazodó ebben a században, csak a költészet nem... Hogyan is lehetne költőnek maradni ebben a filozófus században?”²⁰ Leopardi figyelmét nem kerüli el a modern filozófia egyik fő jellemzője, hogy ti. az „módszerét tekintve általában nem tesz mást, mint kijózanít és lesújt”,²¹ vagyis *negációk* mentén halad, olyan megrögzült (tév)hiteket döntve romba, mint haladás, emberi fejlődés, együttérzés stb. Az effajta filozófiának kora szellemiségben betöltött szerepe sem kétséges szerzőnk előtt, hiszen világos neki, hogy ez a filozófia vált paradox módon „a modern kor kizárólagos tudományává, sajátjává, amely fenntartja, uralja és élteti az egész modern irodalmat”.²² Bizonyára nem véletlen, hogy amikor csupán néhány hónap választja el Leopardit a *Rövid erkölcsi írások* megkezdéséig, akkor rögzül benne megingathatatlan felismerésként *a költészet inaktualitása és a filozófia demisztifikáló eszköz volta a modernitásban*. Ebből levont következtetése gyors és logikus: amivel még lehet és kell szólni ezekben az időkben, az nem költészet, hanem próza, mégpedig *filozofikus próza*. Ekkorra gondolkodását, vagy ahogyan Leopardi szerette nevezni, „rendszerét” elég érettnek tartja ahhoz, hogy ebből merítse prózájához a filozófiai alapot; s ezzel együtt világosan kitapintható az a meggyőződése, hogy a filozofikus próza megteremtésére van leginkább szüksége az újjászülető, modern olasz irodalomnak. S a mű, amellyel ezt a feladatot felvállalja, a *Rövid erkölcsi írások*.

Leopardi már évekkal korábban tervezett prózai műveket. Leginkább egy wertheri ihletésű önéletrajzi regény foglalkoztatta, amelyhez 1819-ben (az *Infinito* évében) vázlatokat is kezdett írni, de végül is a regény soha nem készült el. Ugyancsak az említett időszakra esik néhány vázlatosan maradt rövid szatirikus

¹⁹ *A Tavaszhoz*, 11–12.

²⁰ *Zib.*: 2944 (1823. július 12.)

²¹ *Zib.*: 2709 (1823. május 21.)

²² *Zib.*: 3321 (1823. szeptember 1–2.)

próza²³ megírása is, amelyekben a lukianoszi modellt szem előtt tartva Leopardi „meg (akarta) bosszulni magát a világon és az erényességen”.²⁴ Ám 1824-re megváltoznak írói szándékai, és a megszülető *Rövid erkölcsi írások*ba végül is nem kerülnek bele a kis szatirikus prózák.

III.

A *Rövid erkölcsi írások*at alkotó huszonnégy párbeszéd, ill. novella mindegyike önálló darab. Ezért nem lesz érdektelen áttekintenünk őket.²⁵

Az első darab, *Az emberi nem története* a könyv igazi bevezetőjéül szolgál, ugyanis megadja a mű alaphangját és felmutatja fő motívumait. Az elbeszélés az emberi nem gyermekkorának vicói színekkel megrajzolt képeivel indul. Benépesülésekor a föld kicsiny és egyforma, de az emberek végtelennek képzelik ebben az ősi tér-idő állapotban, és „boldogan növekednek”. De múlik az idő: az emberi nem érettebb korba lép, és teljesületlen reményeik egyre inkább hiábavalónak látszanak. Az emberek tapasztalatokat szereznek és ez megváltoztatja a térhez való viszonyukat is: belátják, hogy a föld ugyan nagy, de nem határtalan. Ez a felfedezés annyira megrontja eredeti boldogságukat, hogy „undorral tekintenek létezésükre”, s néhányan önként eldobják az életüket. Szánakoznak az istenek teremtményeik nyomorúságán, de semmiképp sem teljesíthetik két kívánságukat: egyfelől azt, hogy „visszatérhessenek a gyermekkorba, és abban az állapotban tölthessék egész életüket”, másfelől azt, hogy halandó létükre részesülhessenek az örökkévalóságban. Ezért Jupiter „a végtelen érzésének látszatát” és az örökkévalóság illúzióját adja az embereknek, amikor változatossá teszi a teremtett világot. De hamarosan elillan az újdonság varázsa, s az embereken a korábbiánál is nagyobb életundor vesz erőt. Ekkor Jupiter megelégteli az emberek telhetetlenségét, és vízőzónnal sújtja őket, amelyből csak Deukalión és Pyrrha menekül meg, akik újból benépesítik a földet. Erre Jupiter másféle módszert választ: betegségeket, bajokat, természeti csapásokat zúdít a földre, hogy a sok szenvedés és félelem közepette teremtményei jobban megbecsüljék mindazt, amijük van. De ez sem

²³ E kis szatirikus prózák közül megemlítem a következőket: *Novella: Senofonte e Machiavello* (1820), *Per la novella Senofonte e Machiavello* (1822), *Dialogo: Galantuomo e Mondo* (1821).

²⁴ G. L. levele Pietro Giordanihoz 1820. szeptember 4-én, in *Opere*, I., 1109. o.

²⁵ E kérdés tárgyalásakor kiemelten támaszkodtam az alábbi szerzőkre: KOLTAY-KASTNER JENŐ: id. mű, 60–69. o., G. GETTO: *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi, 1967, 139–192. o., L. BLASUCCI: *La posizione ideologica delle „Operette morali”*, in ID.: *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, 165–226.o., valamint M. FUBINI és C. GALIMBERTI kommentárjaira, Torino, Loscher 1966, ill. Napoli, Guida, 1988.

A továbbiakban Leopardi művéről szólva az alábbi kötetből idézek: G. LEOPARDI: *Rövid erkölcsi írások*, (fordította és jegyzetekkel ellátta Ördögh Éva), Budapest, Eötvös József Kiadó, 1998.

használ. Végül nagy haragjában Jupiter az értelem és az igazságkeresés árnyát küldi az emberek közé, hogy az folyton szemük elé tárja saját boldogtalanságukat és a földiek hiábavalóságát: mert minél többet tudunk a világról, az annál szűkösebbnek tűnik a számunkra. Ily módon szörnyű apátia és reménytelenség borítja el az embereket, állandó gyűlölködés és versengés támad közöttük, és a csupasz önzés válik tetteik egyedüli mozgatójává. Aztán az Igazság lerombolja az égiek által az emberi nem vigaszára kitalált végtelenség látszatait és elűzi az illúziókat is: az Igazságosságot, az Erényt, a Dicsőséget és a Hazaszeretetet. Közülük egyedül az égi Vénusz sarja, Erósz ereszkedik le olykor az Igazság jármában nyögő földre, s ilyenkor „kiválasztja a legkülönb és legnemesebb halandók szívét, s ott lakást vesz egy rövid időre; s oly végtelen és csodálatos lágyságot áraszt szét bennük, oly nemes, erényes és erős szeretettel tölti meg őket, hogy az emberek előtt ismeretlen újdonságként megtapasztalják a boldogságnak nemcsak a látszatát, hanem a valóságát is.”

A *Rövid erkölcsi írások* nyitó darabja tulajdonképpen Leopardi saját mítosza az emberi nem történetéről. A darabban világosan fellelhetők irodalmi olvasmányainak nyomai: mindenekelőtt Ovidius és Platón, némileg háttérbe szorulva a *Genézis* és a gnosztikus mítoszok. A kitapintható irodalmi hagyomány jelenlétével együtt mélyen személyesnek érezzük ezt a víziót, hiszen tulajdonképpeni főszereplője a szerző gondolkodásának kulcsfogalma: a boldogság. Nem nehéz rájönnünk, hogy ez a Történet lényegében nem más, mint az *emberi nem boldogság utáni szomjúhozásának a története*; ez a szomjúhozás az egyetlen, amely változatlan és állandó az idő szabta korok, események, társadalmi és politikai formációk folyamatos kavargásában. Bár Leopardi jól tudja, hogy csak a korlátok nélküli tér és a változatlan idő, vagyis a végtelen és az Örökkévaló elégíthetné ki maradéktalanul az ember boldogság utáni sóvárgását, mégis – s ez személyes drámája is – az érzékelhető, immanens világban keresi, mindhiába, a megoldás kulcsát: s a történet menetében előrehaladva, az elbeszélő stílus kimértségére mind jobban rávetíti árnyát a belső ürességtől és a semmi érzetétől szabadulni képtelen, vergődő ember képe. Ami Leopardi szellemi magatartását illeti, megfigyelhető, hogy következetesen elutasítja kora természettudományos gondolkodásának módszereit, és hallgatólagosan szembenáll a hegeli fejlődélmélet konklúzióival. Pesszimista világképe nem ismer felfüggesztést, úgyhogy az lényegében érintetlen marad a darab zárójelenetében is, hiszen az égi Vénusz sarja, Erósz nem zúzza szét a törvényszerű boldogtalanság falát, legfeljebb néhányaknál és csodás módon, vagyis isteni kegyként, rövid időre érzékelhetetlenné teszi.

A következő három párbeszéd a modern ember erkölcsi, fizikai romlásának, teljes értékvesztésének, cselekvés-képtelenségének a témáját variálja.

Héraklész és Atlasz párbeszéde tükrözi leginkább a szerzőnek azt az eredeti, mégis a könyv egészét tekintve végül is háttérbe szorult szándékát, hogy Lukia-

nosz módjára szatirikus dialógusokat írjon. Amikor a két mitológiai alak pergő ritmusú párbeszédét olvassuk, az a benyomásunk, mintha a szerző egyfajta irodalmi tréfálkozásnak szánná a darabot, ugyanakkor mégsem feledhetjük, hogy a frappáns megszólalások az ember nélküli világ halotti csöndjébe hullanak. Régen az emberek „oroszlánokkal vívtak test-test elleni küzdelmet, most viszont bolhákkal harcolnak”. Így nincs mit csodálkozni rajta, ha a föld oly könnyű lett, hogy Atlasz zsebre dughatná vagy fityegőnek akaszthatná szakálla egyik szálára. A föld nem mozdul és nem lélegzik, mintha meghalt volna. Még arra sem jó, hogy Atlasz és a fiatal Héraklész labdázzon vele, mert könnyűsége miatt behorpadva kacsázik a szélben. Mikor pedig Héraklész leejti és mégsem mozdul semmi, gúnyosan jegyzi meg: Jupiter udvari költője, Horatius arról énekel, hogy „az igaz ember nem indul meg, mégha összadólne is a világ. Azt hiszem, manapság minden ember igaz, mert íme, összedőlt a világ, és senki sem mozdul”.

Az emberi természet esendősége teszi világunkban a Halál testvérévé azt az ízig-vérig modern jelenséget, amelyet Divatnak nevezünk. *A Halál és a Divat párbeszéde* egyszerre szól szatirikus hangon a józan ésszel nehezen magyarázható és alig felfogható Divat lényegi abszurditásáról, valamint a modern élet halálra irányultságáról: „olyan szabályokat és szokásokat vezettem be a világba – dicssekszik a Divat a Halálnak –, hogy maga az élet inkább halottnak, mint elevennek mondható mind a test, mind a lélek tekintetében, olyannyira, hogy joggal mondhatjuk: ez a halál évszázada”.

A gépek sosem látott fejlődésének korát éljük. Az emberek pedig, elkápráztatva az újabbnál újabb technikai vívmányoktól, most a gépekre bízzák annak megszerzését, mit ők maguk képtelenek voltak elérni. A Szillográfusok Akadémiája pályázatot ír ki három gép megalkotására: az első a barát szerepét töltené be, aki nem mond rosszat a távollévőről, segítőkész és nem irigy; a második egy mesterségesen működő gőzgép-ember lenne, amely erőyes és nagylelkű tetteket visz végbe; a harmadik gép megalkotná a hűséges és eszményi nőt. *A Szillográfusok Akadémiájának versenykiírásában* nem is annyira a mindenhatónak és tökéletesnek hitt gépek, mint inkább az örök emberi tökéletlenség kap ironikus fricskát.

Az emberi faj kihalt, és ráadásul senki sem figyelt fel rá. A világegyetem élete ugyanúgy folyik tovább, mint azelőtt, s ezzel mintegy megerősíti az emberi teremtmények tulajdonképpen jelentéktelenségét: „A föld nem érzi az emberek hiányát, a folyók nem fáradtak el a futásban, a tenger... nem száradt ki. A csillagok és a bolygók továbbra is születnek és meghalnak, és nem öltöttek magukra gyászruhát”. Pedig az emberek azt képzelték, az egész világ csak értük van: a nap arra való, hogy világítson nekik, a hold és a csillagok arra teremtettek, hogy éjjelente lámpásul szolgáljanak uraságaiknak, a tenger azért van, hogy hordozza hajóikat. *A Kobold és a Gnóm párbeszéde* az antropocentrizmus szatírját adja. Visszatér az ember nélküli világ motívuma, de ezt élénk ritmusú, gunyoros prózá-

ban dolgozza fel a kobold és a gnóm, e két, mesés színekkel ábrázolt szellem dialógusa, amely tónusában igen távol áll a *Rövid erkölcsi írások* 1824-es darabjait időrendileg lezáró *Erdei fajdkakas éneke* ember-nélküliségének apokaliptikus víziójától.

IV.

Miután gúnyos szatíra tárgya lett a divatnak hódoló, keze gyártmányait, a gépeket önmaga fölé emelő, és felfuvalkodottságában magát a világegyetem közép-pontjának s céljának képzelő ember, *A Mágus és Lóláb párbeszédében* Leopardi visszatér *Az emberi nem történetében* megismert meditatív hanghoz. Ám az ott látott föld és ég viszonylat helyébe itt föld és pokol viszonylata lép az ember (a Mágus) és az ördög (Lóláb) beszélgetésében. A Mágus az alvilági szellemeket hívja. Rögtön megjelenik Lóláb, mintha egyenesen Dante *Poklából* érkezne, és kérdezgetni kezdi a Mágust, mit kíván tőle: nemesi rangot, gazdagságot, esetleg egy nő szerelmét? Ám az egymás után mindegyiket visszautasítja, s így lényegében a hiábavalóságát jelzi mindazon javaknak, amelyekben rendszerint a boldogságukat keresik az emberek. A Mágus mást kíván az ördögtől, azt, hogy akár csak egyetlen pillanatra is tegye boldoggá. De ez még az ördögnek sem áll hatalmában. „Akar meg is ölhetsz – mondja Lóláb – mégsem tudom teljesíteni a kérésedet... Még ha Belzebúb jönne is ide a pokol minden ördögével együtt, ő sem volna képes sem téged, sem senkit a fajtádból nagyobb boldogságban részesíteni, mint én”. Ekkor a Mágus megváltoztatja a kérését, abban bízva, az ördögnek legalább arra futja az erejéből, hogy az embert megszabadítsa a boldogtalanságától. De ez is lehetetlen, mert ehhez az embernek előbb le kellene mondania önszeretetéről. S immár az ördög szavaihoz társulva maga a Mágus érvel amellelt, hogy „tulajdonképpen nem is létezik igazi élvezet, mert sosem tud kielégülni a lelkemben lobogó természetes boldogság utáni vágy, így amíg csak élek, nem menekülhetek boldogtalanságom elől... Úgyhogy, abszolút értelemben, a nem-lét még mindig jobb, mint a lét”.

A Mágus és Lóláb párbeszéde a könyv egyik legfontosabb darabja abban az értelemben, hogy a végső konklúzióig víve jelennek meg benne Leopardi élvezet-teóriájának (teoria del piacere) kulcstételei. Ezeket a következőképp foglalhatnánk össze röviden: velünk született önszeretetünk határtalan, ez űzi, hajtja az élőlényeket, hogy a saját javukat kívánják szüntelenül, s hozzá határtalanul; mégis mivel minden élvezetnek határai, ill. korlátai vannak, így egyetlen élvezet sincs arányban az élőlény önszeretetével, következésképpen nincs olyan élvezet, amely maradéktalanul kielégítené, ezért mindenkor áthidalhatatlan szakadék tátong az ember határtalan vágyai, valamint behatárolt örömei között; valójában csak a határtalan elégíthetné ki, de a határtalant nem birtokolhatjuk, ily módon abszolút

lehetetlennek bizonyul a teremtmények létezésének értelmet adó boldogság elérése. E tételekből is kiviláglik, hogy következetes szenzizmusának megfelelően Leopardi azonosítja a boldogságot az élvezettel, ugyanakkor sajátos elemet jelent felfogásában, hogy e két terminust mégsem redukálja le egyszerűen egymásra, amennyiben nála az élvezet fogalmába minduntalan átjátszik a boldogság mint a végtelen megtapasztalásának a fogalma, azé a végtelené, amelynek szellemi (vagyis nem-materiális, materiális fölötti) valóságát egyébként szerzőnk következetesen kizárja és tagadja.²⁶ Az *emberi nem története* után ebben a dialógusban újra megjelenik a boldogság témája, de eltérő megközelítésben, úgymond az emberi pszichózisnak egy más fajta ívét rajzolva meg. Itt a boldogság utáni mérhetetlen vágyakozásában az ember előbb szembeszáll az ördöggel, de miután belátja, hogy az nem teljesítheti legfőbb vágyát, vagyis nem teheti boldoggá, mi több, meggyőződik az ördög tagadásainak igazáról, ő maga szegődik a társául. Ez az ördögi tagadás mondatja az emberrel, hogy „abszolút értelemben a nem-lét még mindig jobb, mint a lét”; abszolút értelemben, vagyis az érvelés logikáját végsőkéig víve. De a lét – nem-lét kérdései az igazsághoz közelítően nem válaszolhatók meg a formális logika szabályai alapján. A pusztá érz mechanizmusa előbb-utóbb törvényszerűen megbicsaklik a lét paradoxonjain. S mi is lenne kiáltóbb paradoxon Leopardinak, minthogy a születésünktől belénk oltott, határtalan boldogságvágyunk soha nem elégülhet ki? Erre az ellentmondásra szerzőnk nem talál kielégítő választ, s innen egyenesen, úgy is mondhatnánk, *logikusan* vezet az útja az egyre radikálisabb tagadásokig. Az, hogy a paradoxon nem pusztán ellentmondás, hanem *értelmes ellentmondás*, Leopardi gondolkodásában nyilvánvalóan nem tudott szerephez jutni.

Tematikailag szorosan kapcsolódik az előző darabhoz *A Természet és egy Lélek párbeszéde*. Ez Leopardi élvezet-teóriájának azt az elvét boncolgatja, mely szerint az emberi nagyság kikerülhetetlenül nagy boldogtalansággal jár. A Természet magyarázza el a Léleknek, amikor elindítja őt a földre, hogy a kiválóság fokozottabb életintenzitást, kifinomultabb érzékenységet von maga után, és a nagy emberekben a megnövekedett önszeretet összehasonlíthatatlanul kínzóbbá teszi a boldogság hiányát. Befelé forduló természetük miatt képtelenek a valódi cselekvésre, és alkalmatlanok az emberekkel való ügyes érintkezésre. Számukra a hírnév is, ha egyáltalán eléri, csekély kárpótlást jelent az elszenvedett hátrányokért. Mégis, ha a génuszoknál az élet nagyobb intenzitása és a felfokozott önszeretet nagyobb boldogtalansággal jár, akkor a kiválóság helyett, amely „gyászos ado-

²⁶ Vö. többek között *Zib.*: 165 (1820. július 12.): „... a végtelen felé való irányultságunk, melyet nem foghatunk fel, egy rendkívül egyszerű, sokkal inkább materiális, mint spirituális okból ered. Ugyanis az emberi lélek (és ugyanígy minden élőlényé), noha ezer különböző formában, de lényegében mindig és mindenhol az élvezetre vágyik, vagyis a boldogságra... Ez a vágyunk és irányultságunk nem ismer határokat, mert velünk született és teljesen egybeforrott a létezéssel, és csak az étellel ér véget.”

mány”, a Lélek inkább azt kéri a Természettől, hogy tegye „hasznalóvá a legérzékenyebb és legostobább emberhez”.

Nem nehéz felismernünk a párbeszéd önéletrajzi indíttatását (különösen a kiválóság és a boldogtalanság szükségszerű összekapcsolódásának gondolatában), bár az önéletrajziság itt nem olyan nyíltan van jelen, mint az *Ottomieri*-ben, ill. a *Parini, avagy a dicséretéről* című írásokban. Leopardi már évekkel korábban, művészi tudatosulásának egyik fontos pontján eljutott arra a maga számára alapvető érvénnyel bíró felismerésre, hogy a kiválóság útján kitesztottság és boldogtalanság vár rá. Ezt bizonyíthatja egyik 1819-ből való levele, melyet a szülői házból való sikertelen szökési kísérlete után küldött apjának, ahol nem kevés romantikus páthosszal így ír: „... tudom, könnyebben lehetnék boldog koldusként, mint a nagy gazdagság közepette ezen a helyen. Gyűlölöm a gyáva óvatosságot, amely megdermeszt, gúzsba köt és megakadályoz a nagy tettek véghezvitelében, olyan állatokká süllyesztve bennünket, akik nyugodtan várják ennek a boldogtalan életnek a lefolyását. Tudom, hogy örülnek fognak tartani, miként tudom, hogy annak tartották az összes nagy embert is. S mivel kétségbeeséssel kezdődött csaknem minden géniusz útja, nem sújt le, ha így kezdődik az enyém is. Inkább legyek boldogtalan, mint jelentéktelen.”²⁷ Leopardi művészi attitűdje egy valamiben mégis lényegesen eltér több romantikus íróétól: ti. abban, hogy önnön költői nagyságának tudata sosem foglalhatta el azt a helyet, hogy elégséges vigaszt, enyhülést vagy gyógyírt nyújtson szüntelenül égő boldogtalanságára. Ez a tudat inkább felerősítette benne az elszalasztott örömök felett érzett fájdalmat, ahogyan a könyv zárásaként a *Trisztán és Barátja párbeszédében* szól is róla. Visszatérve szövegünkhöz, ejtsünk néhány szót még a Természet alakjáról. A Természetnek itt anyai, gondoskodó, sőt gondviselő arca van: „Szerelmetes leányom” – szólítja meg a Természet teremtményét, a Lelket az első mondatban. Csak egy későbbi darabban, az Izlandi történetében tárul majd fel a Természet igazi arca a maga közömbösségében és ellenségeségében. Addig viszont ez a dialógus úgy mond „megmenti” a Természet számára a gondviselő szerepet, felmenti a boldogtalanság okozójának felelőssége alól, de csupán egy szokatlan logikai csavar révén, ti. a befejező részben egy fogalmilag nem egészen világos distinkció tételével Természet és Végtelenség között: ennek értelmében maga a Természet is alá van rendelve a Végtelenségnek, s ez utóbbi rendelkezett az emberek szükségszerű boldogtalanságáról, „bármi legyen is az oka, mit együnk sem tud megfejtetni”.

A *Föld és a Hold párbeszéde* újra a Lukianosz kínálta modellhez fordul és alapvetően a komikumra épül. A két beszélgetőtárs szópárbaja ismét az antropocentrizmust teszi gúny tárgyává. Az ember úgy képzei az egész világegyetemet,

²⁷ In *Opere*, I., 1083.o.

mintha a föld képeére lenne teremtvé, és azt hiszi, ugyanolyan emberek, ugyanolyan módon élnek a holdon is, mint a földön. A záró rész azonban váratlan tematikai fordulatot hoz. Teljes drámaiságában megjelenik az egyetemes boldogtalanság eszméje, amely nem enged teret a komikum egyetlen szikrájának sem. Az utolsó taktusokra kozmikussá tágul a darab horizontja, rányílik az abszolút és kikezdzhetetlen rossz rendjére: „mert a boldogtalanság közös tulajdonsága a világegyetem összes égitestjének... Ha pedig annyira fel tudnád emelni a hangodat, hogy elérjen a Szaturnuszig vagy az Uránuszig, vagy világegyetemünk bármely más bolygójáig, és megkérdeznéd, vajon létezik-e rajtuk a boldogtalanság, s hogy a jó felülkerekedik-e a rosszon, vagy lemarad mögötte, mindegyik úgy válaszolna, ahogyan én”, vagyis megerősítőleg.

A *Prométheusz fogadása* mindenekelőtt kompozíciós változatosságával tűnik ki. Szerkezetében váltja egymást a dialógus és *Az emberi nem történetében* látott elbeszélő technika. A darab tónusa egyaránt felöleli a polémikust és a szatirikust, és hasonlóképp mozgalmas a cselekménye, amely az Olümposztól a Föld három különböző pontjáig ível. A *Prométheusz* első része a lukianoszi érzésvilágot imitálja humorával, pergő ritmusával. A Múzsák versenyt írnak ki az istenek közt a legjobb és legdicséretesebb találmány megalkotására. Hármukat hirdetik ki győztesnek: Bacchust, a bor, Minervát, az istenek által fürdés után használt olaj, Vulkánust egy takarékos főzőedény feltalálásáért. Mindenki egyetért az ítélettel, kivéve Prométheuszt, aki a maga agyagból formált emberét tartja a halhatatlanok legjobb művének. S hogy a sötétség szellemét, Mómoszt meggyőzze arról, hogy „az ember a világegyetem legtökéletesebb teremtménye”, fogadást köt vele, hogy a Föld különböző pontjain kézzelfogható bizonyítékokat fognak találni erre. A darab második része kettőjük földi utazását követi nyomon. Amerikában egy vademberrel találkoznak, aki saját fiát fogyasztja el ebédre; Indiában egy máglyahalálra készülő fiatal özvegy vad tánca riasztja el őket; Londonban – a civilizáció fővárosában – egy üres házba toppannak, ahol egy gazdag ember merő unalomból végzett magával és fiaival, míg kutyáját a barátjára bízta. Ekkor Prométheusz értelmetlennek látja a további bizonyítást, és kifizeti az ördögnek a fogadás összegét.

Leopardi gondolkodásában az ókori görög filozófusok mellett a XVIII. századi, főként francia filozófusok (Rousseau, Montesquieu, Maupertuis, D’Alambert, Helvétius, D’Holbach, Chateaubriand) eszméi hagytak maradandó nyomot. Mindazonáltal egészen egyéni az a mód, ahogyan hozzájuk nyúl, és továbbgondolja őket, olyannyira, hogy nem egyszer az eredetivel ellentétes következtetésre jut. Leopardi felismeri, hogy a modern filozófia negációk mentén hald és így tesz ő is, folyton rombolva maga körül a gondolkodás általa felismerni vélt hibáit, téveszméit. Ezt a magatartást figyelhetjük meg darabunk második részében is. A szatíra helyét átveszi a polémia, amikor szerzőnk célba veszi a felvilágosodás két hamis

mítoszát: egyrészt azt a tévhitet, hogy a nagyobb civilizáció automatikusan nagyobb emberi boldogságot is teremt az anyagi javak bőségével együtt, másrészt azt a Rousseau-i nézetet támadja, amely a primitív társadalmak állítólagos tisztaságát és paradicsomi állapotait eszményítette a civilizáció kártételeivel szemben. Leopardi e kettős polémiája egyazon töről fakad, tehát abból a meggyőződéséből, hogy az emberi természet nem esetlegesen, hanem benső lényege folytán hordozza magában az ostobaságot és a rosszindulatot, amelyet nem képes kitörölni és megjavítani semmilyen társadalom, semmilyen törvény és semmilyen tudomány: „az emberi nem valóban a legnagyobb a fajok között, de nem a tökéletességben, hanem a tökéletlenségben” – szól Mómosz végkövetkeztetése.

V.

A *Rövid erkölcsi írások* következő két írása újfent az élvezet-teóriára épül. A *Fizikus és a Metafizikus párbeszéde* élet és halál kérdéseit boncolgatja elbeszélő stílusban. A Fizikus, aki tipikusan modern korunknak a tudósa, megtalálta a hosszú élet titkát. Szerinte „az élet önmagában jó”, vagyis minél hosszabb, annál becsesebb. De vajon kíváncsi-e önmagában a hosszú élet? A Metafizikus, a valóság rejtett igazságainak kutatója ezt határozottan tagadja, „mert ha az élet nem boldog, ahogyan mindezidáig nem volt az, jobb, ha rövid és nem pedig hosszú”, hiszen nem a pusztá létezés bizonyul értéknek, hanem az olyan élet, amely méltó erre a névre. Mint említettük, összességében az élvezet-teória körében mozog darabunk, ugyanakkor fontos rámutatnunk, hogy ezen a ponton, vagyis a *létezés* és az *élet* fogalmi distinkciójával túlmutat az élvezet-teória szorosan vett problematikáján, és annak az ideológiai fordulatra az irányában halad, amely a néhány nappal később íródott *Természet és egy Izlandi párbeszédében* nyer megfogalmazást. A *Fizikus és a Metafizikus párbeszédének* második részében az élvezet-teóriának egy újabb kérdésével találkozunk, vagyis azzal, hogy csak az intenzív élet lehet boldog. A Metafizikus amellet érvel – nem nehéz felismernünk, hogy ő képviseli Leopardi nézeteit –, hogy akik rövidebb ideig élnek, azoknak a „tettei és érzései, lévén hogy sokkal erőteljesebbek és rövidebb távra összpontosulnak, csaknem elégségesek ahhoz, hogy betöltsék és elevenné tegyék az életüket, miközben a mi sokkal hosszabb életünkben gyakoriak az igazi tettek és érzelmek híján lévő üresjáratok”. Ezek az üres életszakaszok jelentik az unalmat. Az unalom – nagy témája Leopardi prózájának és költészetének egyaránt²⁸ – szembenáll az intenzív élettel, így a boldogtalanság szinonimájává válik, és miként már a *Promé-*

²⁸ Az unalom fogalmi változásait elemzem az alábbi cikkemben: Ö. É., *Von der poetischen Metamorphose der „noia“ bei Giacomo Leopardi*, in „Ginestra“, 1994/4, 27–32.o.

theusz fogadása kiemelte, jellemzően a modern ember sajátja. Ugyanakkor a párbeszéd mindkét szereplőjének az a célja, bár eltérő módokon, hogy az életet megszabadítsa az unalomtól, és elevenné, tehát élhetővé tegye az igazi tettek révén, „különb a halál összehasonlíthatatlanul felülmúlja értékben” az életet.

A *Párbeszéd Torquato Tasso és családi szelleme között* szintén az intenzív élet és az unalom kérdését járja körül, de teljesen eltérő konklúziókra jut. A börtönben szenvedő Tassónak – az élet börtönében szenvedő embernek – eleve kizárt az intenzív élet lehetősége, így értékesebbé válik számára a magány. Miután éppen az elzártság felfokozza az idő érzékelését, élesebben megnyilatkozik a jelen a maga valóságában, amely nélkülöz mindenfajta pozitív élményt, élvezetet, örömet, miközben a boldogság a múlt és a jövő dimenziójába szorul, ott ismerődik fel. Ezért van, hogy a múlt felidézése, a szeretett asszony emléke képes újjáéleszteni Tasso lelkét, és „el tudja feledtetni vele valamennyi szerencsétlenségét”, aki a maga részéről a jövőbe merengő képzelgést választja, mert „valóság és álom közt csupán annyi a különbség, hogy az álom sokkal szebb és édesebb tud lenni, olyan, amilyen a valóság sohasem”. Az unalom itt a létezés konstruáló eleme, hiszen börtönének, ennek az élet jelenvalósága nélküli térnek a falait az ember az unalomból építi fel, amely az egész létezést betölti, és akár a levegő, mely kitölti a testek közti teret, úgy foglal el az unalom öröm és fájdalom közt minden percet. A könyvben most először találkozunk valós történelmi személlyel, akit a továbbiakban mások (pl. Parini, Stratón, Ruysch, Kolombusz, Kopernikusz) követnek majd. Tasso ábrázolása ugyan nem nélkülözi a hagyományos romantikus elemeket (gondoljunk mindenekelőtt a boldogtalan szerelmes képére), de lényegében mégsem ennek a tradíciónak egy újabb rajzolatával van dolgunk, hiszen, eddig is láttuk, Leopardi mindenekelőtt saját eszméinek, vívódásainak szócsövét faragja a figuráiból.

Miután a *Fizikus és a Metafizikus párbeszéde* felvetette a boldog élet lehetséges realizálásának a problémáját (a *Tasso* most tárgyalandó darabunk után íródott), a *Természet és egy Izlandi párbeszéde* alapvetően új egzisztenciális megközelítést hoz a könyvbe, és ráadásul teljesen váratlanul, hiszen sem az addigi darabok nem készítették elő ezt a fordulatot, sem az azt követők nem viszik tovább, egyetlen darab, *Az erdei fajdkakas énekének* kivételével. Röviden, ez az új megközelítés a Leopardi gondolkodásában centrális jelentőségű természet-fogalom gyökeres fordulataként mutatkozik meg, mégpedig egy szenzizmusra épülő történelmi pesszimizmus után egy következetesen materialista alapú pesszimizmus „kozmosz” víziójában. Megfigyelhető, hogy ez a dialógus tulajdonképpen onnan indít, ahová a többi darab végkövetkeztetése eljutott. Amikor az Izlandi – az élet teljessége, vagyis a boldogság után reménytelenül vágyódó ember – találkozik a Természettel, már maga mögött tudhatja az egzisztenciális tudatosulásnak egy fontos szakaszát: már felismerte nyomorúságos sorsát, meggyőződött az „élet

hiábavalóságáról” és az „emberek ostobaságáról”, beletörődött az öröm nélküli élet valóságába, és csak egyetlen vágya maradt, az, hogy magányos visszavonultságában távol tartsa magától a gyötrelmeket. Most érkezünk el arra a pontra, ahol új irányt vesz a párbeszéd. Az Izlandinak ugyanis a bőrén kell tapasztalnia, mennyire törékeny is az az ataraxiás bölcsesség, amelyre felépítette az életét, hiszen így sincs se vége, se hossza a szakadatlanul rázúduló bajoknak és csapásoknak: hol az éghajlat szélsőséges változásai és a természeti katasztrófák kínozzák, hol a betegségek vagy a korai öregség. Az Izlandi panaszaiban önmagában véve nem a bajok felsorolása az új – láttuk, a boldogtalanság számos okát és módját vonultatták már fel az eddigi darabok is –, sokkal inkább az, hogy a bajok, vagyis a boldogtalanság és a rossz nem mint az egyébként harmonikus természet rendjébe véletlenszerűen és esetlegesen becsúszó hiba ismerődik fel, hanem mint ami a lét rendjét belsőleg konstruálja. Ebben az új gondolati perspektívában összeomlik a gondviselő, vagy legalábbis az emberekkel együttérző, könyörületes Természet képe, és megnyilvánul igazi arca összes teremtményeivel szembeni gonoszságában („arra a végkövetkeztetésre jutottam – mondja az Izlandi –, hogy te az emberi fajnak, miképpen a többi élőlénynek és minden alkotásodnak is nyílt ellensége vagy. Hol tört vetsz nekünk, hol fenyegetsz, hol nekünk rontasz, hol gyötörsz, versz és tiporsz minket: mindig ártasz nekünk és üldözl minket”). Most ehhez hasonlóan megmutatkozik az egyetemes létezés rendje, mint teremtés és rombolás állandó körforgása, amely teljességgel közömbös az élőlények boldogtalansága vagy boldogsága iránt, noha ez utóbbi adja az emberi élet egyedüli célját és értelmét (lsd. élvezeteória). Tagadhatatlan ellentmondás ez a létezés rendjében, „szörnyű misztérium”, ahogyan később naplójában Leopardi nevezi (*Zib.*, 4099). A Természet felfoghatatlan rendjébe hullanak az Izlandi végső, egyre drámaibb kérdései („mondd meg tehát, mit egyetlen filozófus sem tudott megmondani: kinek a javára vagy öröme szolgál ez a mélységes boldogtalanság a világegyetemben, melyet alkotórészeinek romlása és pusztulása tart fenn?”, de nem érkezik semmi válasz. A befejező kép (két csontig soványodott oroszlán felfalja az Izlandit, amelyek ezzel még életben maradnak néhány napra) a dialógus tragikus felhangját fanyarul ironikus félmosolyba oldja, mintha csak azt kérdezné: mégis, megéri ennyire komolyan venni az életet?

VI.

A *Parini*, avagy a *dicsőségről* könyvünk közepén helyezkedik el, a huszonnégy darab közül a tizenharmadik, és terjedelmét tekintve mind közül a leghosszabb. Az is megkülönbözteti az eddigiektől, hogy nem elbeszélés vagy párbeszéd, hanem igazi traktátus. Ezt már a címválasztás is aláhúzza, amely olyan ismert cicerói írások címére rímel, mint a *Laelius sive De Amicitia* vagy a *Cato*

maior sive de Senectute. Hasonlóképpen Cicero szolgál modelljéül, amikor egy ismert személyiség szájába adja saját gondolatait. Erre a szerepre Giuseppe Parinit, a XVIII. század olasz irodalmának tekintélyes alakját választja, akit Leopardi Foscolóval és másokkal együtt igen nagyra értékelt. A darabot áthatja az önéletrajziség. Parini képében tulajdonképpen Leopardi áll elénk, amelyet sokszor még hangsúlyosabbá tesz a gondolatmenetek személyessége. Hogy egy példát említsünk, mindjárt az első fejezet nyitánya olyan szerzőnek láttatja Parinit, akiben „a kivételes irodalmi teljesítmény gondolati mélységgel... párosult”. Ezzel a megfogalmazással Leopardi saját művészi ideálját adja meg, hiszen ekkor úgy vélte, a költészet és a filozófia együttthatása jelenti az alkotói nagyság próbakövét, mivel az éles ész, a jó érvelőkészség önmagában keveset ér képzelőerő nélkül, és viszont. Éppen ez lesz tehát a legnagyobbak jellemzője, ahogyan „Descartes, Galilei, Leibniz, Newton vagy Vico a velük született szellemi fogékonyság tekintetében kiváló költők lehetnek volna, és viszont, Homérosz, Dante, Shakespeare pedig kiváló filozófusok”. Ezek az igazán nagy költő-filozófusok – akik közé odasorolja magát szerzőnk is – olyan mélyen hatolnak az emberi lélekbe, ahonnan olyan súlyos, addig kimondatlan igazságokat bányásznak elő, hogy az olvasóknál, még az értőknél is nemhogy dicséretre, de egyenesen megütközésre, nyílt értetlenségre, sőt ellenérzésre számíthatnak. Leopardi már a *Halál és a Divat párbeszédében* kimondta azt a meggyőződését, hogy a modern korban lezárult annak lehetősége, hogy egy író a hírnév által szerezzen magának halhatatlanságot. A *Parini* tematikájának az adja az egyik lényeges sajátosságát, hogy a hírnév sorsa benne szorosan összekapcsolódik a modern filozofikus irodalom ügyével. Ismert, hogy az olasz irodalomban Petrarca mellett éppen a fiatal Leopardit fűtötte szinte olthatatlan dicsőségvágy. A *Parini*ben szerzőnk végleg leszámol ebbéli illúziójával és újabbnál újabb nézőpontból fedi fel a megtalálni vélt keserű igazságot. Ebben az összefüggésben válik, jórészt miért azok az akadályok, nehézségek sorjáznak végig a tizenkét fejezeten, amelyek folyton gátolják, sőt lehetetlenné teszik a dicséret elérését. A dicsőség hiábavalósága mégsem válik hosszú érvelés tárgyává, hanem egyszerű, s ugyanakkor megmásíthatatlan állításként rögzítődik. A dicsőség egy szintre került az élvezettel, amely semmivé foszlott, maga „hasonlatos lévén az árnyhoz, melyet, mikor már a kezed között tudnál, nem érzékelsz, s nem foghatod meg, hogy el ne illanjon”. Sorsunkat emelt fővel elfogadni, ez lehet az egyetlen megoldás – sugallja a traktátus befejezése –, ha a létezésben az öröm és a jószág helyét már végleg átvette a fájdalom és a rossz.

A Halottak kórusa, amely bevezeti a *Párbeszéd Federic Ruysch és múmiái között* c. darabot, formai szokatlanságában – ti. verses forma szakítja meg a prózát – rögtön egyedi helyet jelöl ki a darabnak a könyv corpusában. A forma újdonsága a nézőpont újdonságát hivatott aláhúzni. Láttuk, Leopardi fantáziája szívesen emelkedik a föld fölé (a Föld és a Hold beszélgetésében, Prométheusz és Mómosz

repülésében), mostani szövegünk azonban felcseréli a nézőpontokat: a túlvilágról szemléli az evilágot, a halálból az életet. A Kórus tehát, amely Leopardi egyik legnagyobb intenzitású költeménye, az odaát hangja: a Halál örök változatlanágát, abszolút voltát zengi, efelé tart minden teremtmény létezése egyedüli céljaként. A nem-létben semmi sem létezik abból, ami élet volt a múltban, erről csak homályos emlékek maradnak, és megválaszolatlan kérdések: „... Mik voltunk? /Mi volt az a keserűség, /Mit életünk rejtett? /Az élet ma már elménkben /Nem más, mint titok, csodálkozás, /Akár az ismeretlen Halál /Tűnik élőknek...”. Bár a Halál sötét és kifürkészhetetlen, de legalább megszabadít a fájdalomtól és a félelemtől: a Halál mozdulatlan egyformaságában, az akarat csöndjében végre megpihenhet az ember „csupasz, meztelen léte”. A Kórushoz képest kisebb jelentőségű a prózai rész, amely azt a kérdést járja körül, vajon örömet vagy fájdalmat érez-e az ember a halál pillanatában. A néhány percre beszélni tudó halottak és a tudós Ruysch szofisztikus párbeszédet folytatnak, dialógusukat mégis körülengi valami gyászos, fanyar irónia.

Ahogy korábban szerzőnk saját gondolatait közölte Parini által, úgy most saját képmását rajzolja meg egy elképzelt Filippo Ottonieriben. A *Filippo Ottonieri nevezetes mondásaiban* is rácsodálkozhatunk, mennyire mély Leopardiban az a vágy, hogy megmutassa magát, hogy beszéljen magáról, akár olyan kényes témákról is, mint testi nyomoréksága, vagy elutasíttottsága a szerelemben, s mindezt komoly pszichológiai elemző készséggel és emberi bölcsességgel téve meg. Leopardi saját élettapasztalatát sűríti az epizódyszerűen felvillantott szentenciákba, megjegyzésekbe, amelyek legtöbbször élvezet-teóriájának tételeit variálják. Nem véletlen, hogy ez a próza merít legközvetlenebbül a *Zibaldonéból*. A rövid, velős mondások sorjázása mint szerkesztési elv évekkal később is kedves maradhatott számára, hiszen ezt használta fel a száztizenegy *Gondolat* megírásánál is.

Az éjszaka mozdulatlanságába burkolózó végtelen óceán, a célját veszítve is tovább folytatódó hajóút képe adja meg a háttérrel, és a megfoghatatlan, a birtokolhatatlan légkörével lengi körül a *Kolombusz Kristóf és Pedro Gutierrez párbeszédét*. Sajátos a darab fikciója. Kolombusz nem a merész hajós, az ismeretlen földrész meghódítója, mint amilyennek az *Angelo Maihoz* című költeményben²⁹ megénekelte Leopardi; itt nincs benne semmi hősies. Kétségek és bizonytalanságok gyötrik, hogy vajon valóban talál-e szárazföldet a világnak azon a féltékén, ezért olyan nyugtalan és nem tud aludni. Még éjszaka is a messzeségbe vesző horizontot kémleli és beszélgetőtársával osztja meg töprengéseit. Ebben a párbeszédben Leopardi szinte teljesen elhagyja a tőle megszokott polemikus élt, és épp csak megpendíti a tudományos ítéaltalkotás megbízhatatlanságának, behatároltságának

²⁹ Vö. *Angelo Maihoz*, 76 skk.

témáját. Ellenben megjelenít egy új értéket, mégpedig a veszélyt, melyet fel kell vállalnia az embernek, mivel a veszély azzal a haszonnal jár, hogy „egy időre megszabadít bennünket az unalomtól, drágává teszi az életet és számos olyan dolgot, melyet különben észre sem vennénk”. De ez az új motívum sem jut döntő szerephez a darabban, hiszen végül is háttérbe szorul a „hatalmas természet” a maga változatos, sokféle megnyilvánulásaiban és hatásaiban szemlélő kicsiny ember tekintete előtt. A darab végén Kolombusz mégis arról számolhat be barátjának, hogy szaporodnak a biztató jelek, csökken a távolság, amely az embert elválasztja a földtől, melyet „nagy és reményteli várakozással” kutat. Talán már a következő pillanatban felbukkanhat teljes szépségében a cél, amely, érezzük, több, mint a keresett kontinens.

Az óceán ismeretlen messzeségeinek szemlélése után a *Madarak dicsérete*-ben egy másik tér, a színes, csivitelő lényekkel benépesített levegő felé fordul az elbeszélő tekintete. Leopardi nem véletlenül választja a madarakat dicsérete tárgyául, hiszen hagyományosan ezek jelképezik a földi nyűgtől mentes, szabadon szárnyaló létezést. Ameliosz, a magányos filozófus alakjában Leopardi csendes derűvel időzik el lényüknél, egyre újabb részletet fedez fel életükben: hallgatja vidám éneküket, megfigyeli magas röptüket, apró mozdulataikat, szokásaikat. Megjegyzi, hogy még az emberek is, akik „az összes élőlény közül a legboldogtalanabbak”, némi vigaszra és felüdülésre lelnek látványukban, s ezért bizony „bölcsen cselekedett a természet, hogy a földet és az eget olyan lényekkel népesítette be, melyek minden nap az öröm csengő és fénylő hangján ünneplik az egyetemes életet, a többi lényt pedig vidámságra serkentik azzal, hogy szakadatlan, bár hamis tanújelét adják a lét boldogságának”. A madarak vidámságát ünneplő elbeszélés derűs tónusától elválik, és elméleti kitérőnek hat annak a témának a tárgyalása, amelyet pedig Leopardi eredetileg a darab fő kérdésének szánt, hogy t. i. mi is a nevetés, és egyáltalán miért létezik nevetés egy boldogtalan világban.

Gyökeresen más a hangulata a következő darabnak. Az *erdei fajdkakas éneke* – mint említettük – az egyetlen olyan próza a '24-ben írott darabok közül, amely az *Izland*-ban felvillantott új gondolati perspektívát viszi tovább. Az *erdei fajdkakas éneke* kozmikus térre nyit rá. Teljes csönd borult a világra, egy véget nem érő álom mozdulatlanságába dermedtek a teremtmények: „Ha a halandók álma örökké tartana, és az álom meg az élet ugyanaz lenne; ha a tűző nap alatt mély álomba süllyedne a földön minden élő, és megszűnne munkálkodásuk..., vajon az kevesebb boldogságot vagy éppen több nyomorúság hozna, mint amennyivel ma találkozunk?” Ezt az első kérdést a naphoz intézett további kérdések követik, mintegy megerősítve, hogy egyedül a boldogság lehetetlensége marad változatlanul érvényben a világegyetem bármely pontján: „Téged kérdezlek, ó fényes Nap, teremtetted nappalnak és ura az estének, aki felkelvén és lenyugodván, elválasztod és elemészted a hajnalt és az alkonyt századok óta mostanáig: láttál-e valaha egyetlen

boldog lényt az élők között?” Az élet fenntartásához szükséges álmom hasonlatos a halálhoz. A halál itt nem a jelen valósága, mint a *Ruysch*-ban, hanem a jövőbe vetített vágy, örök béke és megnyugvás. A kezdeti csönd és a mozdulatlanlanság után ebben a második részben a halál képe uralja a színt. Efelé tart az egész univerzum, ez ad célt a létnek, ebben fogjuk megtalálni a választ az élet értelmére: „Úgy tűnik, a dolgok létének tulajdonképpen egyetlen célja az elmúlás. Mivel nem tud elmúlni, ami nem volt, a létezők a semmiből eredtek. A lét végső oka bizonyosan nem a boldogság, hiszen egyetlen létező sem boldog... A halandók egész életükben... valójában csak azért szenvednek és fáradoznak, hogy elérjék a természetnek ezt az egyetlen célját, a halált”. Ennek a végső, negatív bizonyosságnak a kimondására Leopardi az emberi fajon és minden élőlényen túli biblikus ihletettséggű madarat képzel, amely rendszeren kívüliségének pozíciójából szemléli a világegyetem apokaliptikus semmibe hullását.

„Ez nem filozófiai, hanem költői konklúzió. Filozófiai értelemben a létnek, mivel soha nem volt kezdete, soha nem is lesz vége” – írta megjegyzésként *Az erdei fajdkakas éneke* utolsó mondatához Leopardi. Ezt a költői konklúziót valójában a *Lampszakoszi Stratón apokrif töredéke* hivatott filozófiailag pontosítani. (Ez a logikai kapcsolódás indokolhatja a később született *Apokrif töredék* beékelődését a '24-es darabok közé.) Hasonló szerkezetű a két darab kiinduló fikciója: e fikció szerint *Az erdei fajdkakas éneke* nem más, mint egy ősrégi pergamenen, héber betűkkel és rabbinikus, kabbalisztikus keveréknnyelven írott szöveg, amelyet a szerző véletlenül megtalál, és közread; az apokrif töredék pedig egy kódexben található, – még mindig a fikció szerint – amely Lampszakoszi Stratón gondolatait tartalmazza. Ebben a paripatetikus filozófusban (és nem Démokritoszban) ismeri fel Leopardi az ókori materializmus atyját, ugyanakkor a Stratónnak tulajdonított és a darabban felvázolt kozmogóniában könnyű felismerni a Leopardi által kedvelt felvilágosodáskori francia materialisták – elsősorban D'Holbach – jegyeit is. Az egész írás gondolatmenete az anyag örökkévalóságának tételére épül, ezt fejti ki. Ennek alapján tárgyalja előbb a világ eredetét, majd a világ értelmét; s teszi ezt a tudományos, filozófiai terminusok száraz pontosságával.

A *Rövid erkölcsi írások* első, 1827-es kiadását az időrendileg előbb született *Timandrosz és Eleandrosz párbeszéde* zárta. Eleandrosz alakjában Leopardi visszatekint a kész műre, és szükségét érzi, hogy egyfajta védőbeszédet készítsen a könyvnek. Miután az az ellene felhozott legfőbb vád, hogy könyvében nincs más, mint „állandó gáncsoskodás és gúnyolódás az emberekkel szemben”, amely felettébb ártalmas, mert rombolja az emberek önbizalmát, és különben is kiment a divatból a haladásba és folytonos fejlődésbe vetett hit korszakában, a szerző sorra veszi, mintegy lelkiismeret vizsgálatot tartva, milyen szándékok is vezették az írás során. Amikor Elenandrosz alakjában Leopardi felteszi a szkeptikus kérdést („Ön komolyan azt hiszi, hogy a könyvek hasznára válhatnak az emberiségnek?”),

magától értetődően érzékelteti, hogy nem azért írta meg a *Rövid erkölcsi írásokat*, mert hasznosnak gondolta mások számára. Hasonlóképpen elutasítja, hogy személyes ambíció vagy embergyűlölet vezette volna, hiszen a harag és a gyűlölet, ahogy mondja, túl erős szenvedélyek ahhoz, hogy megfeleljenek „az élet törekenységének”. Timandrosz záporozó kérdései alatt aztán lassan feltárul, milyen indítékokból született a könyv, amelyet kezünkben tartunk. Mindenekelőtt az őszinteséghez való ragaszkodásból („nem tudok elviselni semmilyen képmutatást és színlelést. Ezek előtt néha meghajlok a beszédben, de írásban sohasem”), s következőképpen az emberi érintkezést velejég átható hazug színjáték tagadásából (az emberek „vegyék le az álarcot, és maradjanak saját ruhájukban”); aztán a semmilyen módon sem orvosolható boldogtalanság megingathatatlan hitéből („nincs semmi annyira kézzelfogható és nyilvánvaló, mint minden teremtmény szükségszerű boldogtalansága”), s bizonyos nemes kétségbeesés érzéséből, amely, bármennyire is szeretné, nem engedi, hogy rózsaszín ábrándokba ringassa magát az emberi nem jövőjét illetően. Nem ígér tehát mást ez a könyv, mint „kemény és sötét igazságok” kimondását, amelyre legfeljebb a közös nyomorúságunk feletti nevetés szolgálhat némi vigaszul. Csak ideig-óráig lehetséges kitérni a valóság elől – sugallja a darab befejezése –, az áldott tudatlanság nem jelent érdemi kiutat, ha egyszer már megnyilvánult az igazság: de ez is csak egy újabb téglá az emberi boldogtalanság falában.

VII.

A következő években Leopardi további négy darabbal bővíti a könyvét. 1827-ben íródik a *Plótinosz és Porphüriosz párbeszéde*, valamint a *Kopernikusz*. A lengyel csillagász régről foglalkoztatta Leopardit, a tizenöt évesen írt *Csillagászat történetében* már hosszan tárgyalta jelentőségét, és később is többször utal rá naplójában. A *Kopernikusz* c. darab az ember semmisségének gondolatát állítja a középpontba, melyet ironikus-szatirikus tónusban fej ki, és ezzel visszatér a *Kobold és a Gnóm párbeszédében*, valamint a *Föld és a Hold párbeszédében* már látott antropocentrizmus-bírálathoz. Amint az említett párbeszédekben, úgy a *Kopernikuszban* is kettős irányban van jelen az antropocentrizmus elutasítása: egyfelől a gondviselés tagadásában (az Első óra hosszan sorolja, milyen tragikus következményekkel jár majd az emberekre nézve, sőt egyenesen pusztulásukhoz is vezethet, ha a Nap kitart szándéka mellett, és nem akarja többé a Földet szolgálni, mire az csak ennyit válaszol közömbösen: „Mi közöm hozzá? Talán dajkája vagyok én az emberi nemnek? ... S ugyan miért kellene nekem törődni azzal, ha tőlem milliónyi mérföld távolságra lévő láthatatlan teremtmények parányi csoportja vakoskodik a fényem nélkül és vacog a hidegben?”), másfelől egy határozott relativizmusban mutatkozik meg (a Föld csak egy „jelentéktelen sárgolyó” a többi világok miriádja között, és az ember is „alig több a semminél”, csupán egyike a

megszámlálhatlan fajoknak a világegyetemben). Ezen a perspektíván belül figyelhető meg egy erőteljes antifinalisztikus érvelési mód, amely az egész darabot áthatva, sajátos logikát kölcsönöz a *Kopernikusznak*.

A új kopernikuszi kozmológia legfontosabb következménye, hogy gyökeresen átalakította a gondolkodást, az erkölcsöket, az aktuális értékrendet, egyszóval magát az embert. A *Plótinosz és Porphüriosz párbeszéde* ezt az új történelmi helyzetet veszi górcső alá, pontosabban olyan tipikusan modern civilizációs jelenségeket, mint amilyen az életuntság, a kiüresedtség, a természetes érzésektől való eltávolodottság, illetve az öngyilkosság, amely a közvetlen témáját adja a darabnak. A két szereplő az öngyilkosság mellett (Porphüriosz), ill. ellen (Plótinosz) sorakoztat fel érveket. Ha az arányokat nézzük, a párbeszéd döntően az öngyilkosság mellett érvel, de tisztán racionális alapon, amely jelzése lehet annak, hogy azoktól az évektől eltérően, amikor a *Brutus minor* vagy a *Sappho utolsó éneke* íródott, ekkora már Leopardinak személy szerint idegenné vált az öngyilkosság gondolata. Mindazonáltal a személyes érintettség és nem csupán az intellektuális kíváncsiság érződik ki a darab egyik fontos gondolatmenetéből, amely így hangzik: ha az elűzhetetlen boldogtalanság és kielégületlenség által hagyott űrben egyetlen biztos pont maradt, az unalom; ha legfeljebb külsőségekben, felszíni látszatokban lehet imitálni a természetes állapotot, de a benső lényeg tekintetében már sohasem; ha végleg szertefoszlott az a reményünk, hogy a holnap majd valami szebbet, jobbat hoz, mint amilyen a jelen, miközben minden hiábavalónak tűnik, nos, akkor nagyonis „ésszerű” az öngyilkosság. Vagyis „ami visszatartja az embereket az önkéntes haláltól, továbbá arra vezeti őket, hogy szeressék az életet, és többre becsüljék a halálnál, az tulajdonképpen nem más, mint nyilvánvaló tévedés, a számításba és mérlegelésbe csúszott egyszerű hiba”. De az a logika, amely ehhez az „egyszerű mérlegelési hibához” elvezet – szól a másik fél érvelése – mélyen embertelen: „Lehet ésszerű az öngyilkosság; lehet ésszerűtlen az élethez igazítani a lelkületet. Mégis bizonyos, hogy az öngyilkosság kegyetlen és embertelen tett. Ne az tessék jobban, ne azt válasszuk szívesebben, hogy az ész parancsa szerint szörnyetegként éljünk, hanem legyünk inkább a természet törvénye szerint emberek.” Tekintetbe kell venni, milyen fájdalmat, pótolhatatlan veszteséget okozunk barátainknak és rokonainknak egy ilyen döntéssel, amelyben „a maga legnyilvánvalóbb... formájában mutatkozik meg az önzés”. A barátság, a családi szeretet megtartó erejét méltató befejező rész egyike azon ritka pillanatoknak, amikor Leopardi képes feltekinteni az emberi boldogtalanság és a rossz mindent uraló hatalmának elbűvölt szemléléséből: a sztoikus bölcs lelki nyugalomával néz végig az életen, amelynek „amúgy sincs túl nagy jelentősége”.

A *Rövid erkölcsi írások* végleges megfogalmazását egy másik páros zárja, az 1832-ben íródott *Az évkönyvárus és egy járókelő párbeszéde*, valamint a *Trisztán és barátja párbeszéde*. „S nem akarná újraélni az elmúlt húsz évet, sőt a

születése óta eltelt összes többit is?” – kérdezi a járókelő az évkönyvárústól. A két beszélgetőtárs között elegendő néhány pengeváltás, hogy ez a rövid, pergő ritmusú darab eljusson a totális negációig, miszerint „egészen eddig mindenkivel rosszul bánt a sors”. A párbeszéd megírásának idejére Leopardi gondolkodása már olyan megdönthetetlen bizonyosságokban kristályosodott ki, mint a fájdalom és a rossz uralma az öröm és a jó felett, a remény illuzórikus volta, a lét értelmének kiküszöbölhetetlensége. Csak a jövőt lengi körül valami ismeretlen szépség, a mindig új lehetőségek ígérete. Efelé küld Leopardi reményvesztett bizonyosságainak sánca mögül egy utolsó, elnéző mosolyt.

A *Trisztán és barátja párbeszéde* a könyv epilógusa. Trisztán képében, új Eleandroszként elkészült műve felé fordul Leopardi, azt szándékozik még egyszer, utoljára igazolni és megvédeni: már ismert témái mellé (a boldogtalanság kikerülhetetlensége, az emberi fejlődés és tökéletesedés lehetetlensége) néhány maig aktuális kérdést illeszt (az újságok és a kultúra kapcsolatáról, a tömeg természetéről, a díszes külsínyű, de belül értéktelen könyvek tengeréről). Már az *Elenadrosz és Timandrosz párbeszédében* Leopardi gúny tárgyává tette századának optimizmusát, a haladásba vetett elbizakodott hitét. Ez a motívum egészen sajátos kifejezési módon jelenik meg ebben a darabban azáltal, hogy Trisztán látszólag felülvizsgálja nézeteit, és színből csatlakozik a haladáshívők táborához. Mégsem válik uralkodóvá a polémikus, szatirikus elem. Immár túlságosan tragikus az a kép, amelyet a szerző saját sorsáról és általában az emberi létezésről őriz magában. Egy ponton, igazi drámai fordulatként, lehull a színlelés álarca, és mély líraiságnak hangot adva, feltör a szerzőből személyes boldogtalanságának megvallása, amelynek már csak a halál adhat enyhülést: „kedves barátom, bizalmasan megvallva, én elhiszem, hogy maga boldog és boldog mindenki más is. De ami engem illet, kegyelmed és e század engedelmeivel, én nagyon boldogtalannak érzem magam... Ma már nem irigylem sem az ostobákat, sem a bölcseket, sem a nagyokat sem a kicsiket, sem a gyengéket sem az erőseket. Egyedül a holtakat irigylem, és egyedül csak velük cserélnék”. Ily módon az utolsó darab, s ezzel az egész könyv igazi konklúzió nélkül, a semmi teljes sivárságából a halálhoz felhangzó könyörgéssel zárul.

A *Rövid erkölcsi írások* darabjai különálló prózák. Mindazonáltal nem hagyható figyelmen kívül, hogy Leopardi igen fontosnak tartotta, hogy csakis együtt, egy kötetben, és az általa meghatározott sorrendben jelenjenek meg.³⁰ A

³⁰ Leopardi 1825. novemberében elküldi barátjának, Giordaninak az addig elkészült húsz dialógus kéziratát, és kéri, keressen kiadót a műnek, amely neki „a szeme fényénél is drágább”. Giordani a költő tudta nélkül elküld belőlük néhányat Vieusseux-nek Firenzébe, aki rangos folyóiratában, az *Antologian* meg is jelenteti őket. Ez meglepi és felháborítja Leopardit. A milánói Stella kiadónak is felajánlja a kéziratot, de Stella is csak egyes darabokat közölne az írásból, és későbbre hagyná a teljes kiadást.

kritikai vélemények eltérnek annak kapcsán, mi is az a fő kompozíciós elv, amely mentén megvalósul a könyv egysége. E kérdésről a leghíresebb, s egyúttal a legtöbb vitát kiváltó elméletet Giovanni Gentile dolgozta ki a századelőn. Szerinte egyfajta „belső ritmusa” adja a könyv kompozíciós egységét.³¹ Ez a ritmus nem kronológiai sorrend, hanem Leopardi gondolkodásának hármasság tagolódása, amely három csoportja osztja a mű 1824-es dialógusait is. Az *emberi nem története* a mű prologusa, a *Timandrosz és Eleandrosz párbeszéde* pedig az epilógusa, majd mindhárom csoportban hat darab található – mondja Gentile. Az első csoportban (*Héraklész és Atlasz párbeszédétől a Mágus és Lóláb párbeszédéig*) az ember szembenéz a halállal és a semmivel: egyszerűen az üressé és értéktelenné vált léttel, amely nem méltó arra, hogy végigéljék; a második csoportban (*A Természet és egy Lélek párbeszédétől a Természet egy Izlandi párbeszédéig*) az ember szembesül a természet rendjével: vagyis tökéletesnek hiszi magát, de rá kell jönnie, hogy csak parányi, boldogtalan teremtmény a világegyetem létét szabályozó születés és elmúlás közömbös körforgásában; a harmadik csoportban (a *Parinitól az Erdei fajdkakas énekéig*) a szerző visszanyeri mindazt, amit elveszített az előző darabokban: itt felbukkannak azok a motívumok, amelyek megszépíthetik a halott világot, s némi vigaszt nyújthatnak az élet sivárságában, úgymint a dicsőség, a cselekvésben megtalált életöröm és mindenekelőtt az égi Vénusz Fia, Erősz, a szeretet, amely „vezérfonalként” vonul végig az egész művön, egyik darabot a másikhoz kapcsolva. Nem nehéz észrevenni Gentile értelmezésében a hegeli hármasság elv erőltetését (tulajdonképpen nem is meglepő egy neohegeliánus filozófustól), valamint a tendenciózusságot, különösen ami a pozitív értékek „visszanyerésének” tételét illeti. Mindazonáltal maradandó érdeme Gentilének, hogy felvetette azt az interpretációs igényt, amely a művet, immár megkerülhetetlenül, a maga költői-gondolati egységében vizsgálja. Ezen egységesítő elemek közül az első helyen említhető az irodalmiság,³² amely talán legáltalánosabb jellemzője a műnek. Ebben az összefüggésben rendkívül sokatmondó már maga a címválasztás is (*Operette morali*), amely Plutarkhosz egyik írásának a címét ismétli;³³ ugyanígy nem kétséges Leopardi részéről a magas irodalmi modellek tudatos szem előtt tartása Platónról Cicerón és

A javaslat szíven üti a szerzőt és úgy fogalmaz, hogy inkább soha ne jelenjen meg a számára oly kedves könyv, minthogy részletekben lásson napvilágot. (Vö. G. L. levele Antonio Fortunato Stellának 1826. május 31-én, in *Opere*, I., 1254–1255.o.) Végül is a *Rövid erkölcsi írások* első kiadása 1827-ben, a szerző kívánságának megfelelően teljes egészében, mind a húsz párbeszédet tartalmazva jelenik meg Milánóban.

³¹ G. GENTILE, *Operette morali*, in ID., *Manzoni e Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1960², 103–158.l.

³² Vö. E. BIGI, *Tono e tecnica nelle „Operette morali”*, in ID., *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano – Napoli, 1954, 117.o.

³³ Plutarkhosz, *Moralia* c. művét olaszra *Opere morali* címmel fordították le.

Lukianoszon keresztül a XVI. századi francia moralista szerzőkön át a felvilágosodás prózájáig. Hasonlóképpen egységbe fűzi a darabokat a közös gondolati háttér, mindenekelőtt az élvezet-teória, továbbá az egységesen sötét, komor hangnem, amelyben legfeljebb az együttérző mosolytól a maró gúnyig terjedő irónia fokoza-
tai változtatják egymást némi oldásul a melankólia líraibb színeivel.³⁴

Végeredményben mégis mi ez a könyv? – kérdezhetnénk. A *Trisztán és barátja párbeszédében* Leopardi úgy jellemzi, mint amely „tele van költői álmokkal, kitalálásokkal és melankolikus, furcsa ötletekkel”, míg máshelyütt „mély, teljességgel filozofikus és metafizikus”³⁵ műnek nevezi. Leopardi fenti szavainak, melyekkel könyvét definiálja, természetesen nem szabad *tout court* kritikai értelmezést tulajdonítanunk, de mégsem vitatható, hogy rávilágítanak a mű lényegére: aláhúzzák egyfelől a mű tónusának sokszínűségét, másfelől a könyv gondolati mélységeit. Vagyis jelzik, hogy esetünkben nem tisztán irodalomról és nem tisztán filozófiáról, hanem egy köztes, egymásba átalakuló műfajról: a szerző szándéka szerinti sajátos filozofikus prózáról van szó. Ebben, de csak ebben az értelemben úgy érezhetjük, ez a könyv „inkább még alakulóban van, és nem úgy, mint ami már kialakult”.³⁶

³⁴ Vö. KOLTAY-KASTNER JENŐ: id. mű, 67. o.

³⁵ G. L. levele Antonio Fortunato Stellának 1826. december 6-án, in *Opere*, I., 1274. o.

³⁶ M. SANSONE: *Il carattere delle „Operette morali”*, in „Nuova Antologia”, XCI (1956), vol. 466, 30. o.